

Edina Sándorfi

# RAUMKONSTELLATIONEN UND IDENTITÄTSWECHSEL ODER DAS MYTHISCHE ZWEITER POTENZ DIE VERORTUNG DES MYTHOS IN DER ÖSTERREICHISCHEN LITERATUR

---

Denn auch für diese gibt es kein Sein des Raumes mehr, das irgendwie *neben* dem Sein der Materie steht und in welches, als ein zuvor-gegebenes, die Materie als körperliche Masse bloß nachträglich eintritt. Der Raum hört auf, ein „Ding unter Dingen“ zu sein; es wird ihm der letzte Rest physikalischer Gegenständlichkeit geraubt. Die Welt wird nicht als ein Ganzes von Körpern „im“ Raume, noch als ein Geschehen „in“ der Zeit definiert, sondern sie wird als ein „System von Ereignissen“, von „*events*“ (...) genommen: und in die Bestimmung dieser Ereignisse, in ihre gesetzliche Ordnung, gehen Raum und Zeit als Bedingungen, als wesentliche und notwendige Momente ein.

(Ernst Cassirer)<sup>1</sup>

## 1.

Raumkonzepte, alte und neuere Theorien des Raumes, bilden heute einen ganzen Problemkreis innerhalb der Kulturwissenschaften. Raum und Zeit haben in den verschiedenen Paradigmen sich immer ändernde Rollen – ähnlich wie die Begriffe *Zentrum* und *Peripherie* sich ständig bewegen und permanent ineinander umkippen.

In der vorliegenden Arbeit möchte ich mich als virtuell-imaginäre Grenzgängerin zwischen den Textlandschaften der deutschsprachigen Literatur der 80er Jahren verstehen. Man versucht zwar sich traditionell im Netzwerk der Texte anhand eines zweidimensionalen Modells zu orientieren, in Bezug auf die jeweiligen Texte sich dem Zentrum und/oder der Peripherie anzupassen, aber das scheint die Tradition kanonisierter Lektüre zu eliminieren. Es stellt sich ja mit Recht die Frage, ob es möglich sei im Jahrhundert des Virtuellen, wo Kritiken, Lesarten, Herangehensweisen jeder Art und Anzahl im Hypertext nebeneinander/ineinander existieren, in der Literaturgeschichte noch von Zentren überhaupt zu sprechen? Ob die markierten Zentren und damit die Ränder noch gültig sind? Im Folgenden behandle ich Texte aus der österreichischen Literatur, die die Problematik der Grenze, und die von Zentrum/Peripherie schon immanent reflektieren. Ich habe nicht vor, einen Überblick über all die Texte zu geben, die in der Periode erscheinen, nur die Texte überschreiten die Grenze an meine eigene Schrift, die die Merkmale der Begrenztheit überhaupt in sich tragen – die die Schrift und den Text ursprüng-

---

<sup>1</sup> Cassirer, Ernst: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum. In: Ders.: Symbol, Technik, Sprache. Hamburg: Meiner 1995, S. 98.

lich als Grenze, als mediales Begrenztsein interpretieren, indem sie die (De)figurationen und den Entzug von Wand, Beton, Bruchstellen, Körper, Fleisch u.a. bedeuten.

Die Peripherie-Situation der österreichischen Literatur innerhalb der deutschen Literaturgeschichte gilt heute schon als allgemein bekannt. Uferlos sind die Debatten darüber, ob es die deutsche Literaturgeschichte überhaupt noch gibt oder ob man viel mehr über Literaturgeschichten und -traditionen reden soll, je nachdem in welchem deutschsprachigen Raum ein literarisches Werk erscheint (und in der Hinsicht bleiben die deutschsprachigen Minderheiten immer noch völlig außer Acht gelassen.)<sup>2</sup> Attila Bombitz hat eine radikale Meinung formuliert, als er in seinem Kurs über den österreichischen Roman die ganze deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts von Haus aus österreichisch nennt – etwa in einen Zauberbann der österreichischen Existenz gezogen.<sup>3</sup> Es ist paradox genug, wie die Peripherie zum Zentrum wird – oder vielmehr, auf welche Art und Weise der Kanon, die Zentralisiertheit in den Zustand der De-zentralisierung kommt. Ein Kanon, indem er sich entzieht...

Das Erleben, Schreiben und Neu-Schreiben des An-der-Grenze-Seins gehört in der österreichischen Literatur schon generell und organisch zu dem dezentrierten, sich aus der Sprache hinausschreibenden Ich. Die Ästhetisierung und Mythisierung, die architektonisch-statische Metaphorik des Hauses Austria der Monarchie zur Jahrhundertwende stehen in der zu behandelnden Epoche schon in Trümmern oder bauen sich von selbst ab. Der andere Aspekt des Mythos Austria, eine ironische Selbstdestruktion, charakterisiert neben Bernhards Prosa auch die Texte von Bachmann und später die sarkastisch-grobe Rhetorik von Elfriede Jelinek. Es gilt also die Paradoxie des An-der-Grenze-Seins, das sich durch sein Vorhandensein zugleich auch entzieht. Anstelle des Seins, der Identität im Mythos der Einheit ergibt sich eher das im prozesshaften Werden vorhandene Mythische, der Raum der Aktualisierung. Es handelt sich also weniger um ein totales Verzicht auf einen Mythos, sondern um seine Ent-stellung. Die Texte der oben genannten AutorInnen spielen ohne Ausnahme im musikalischen Zwischen-Klang-Raum von Wand/Beton/Fleisch und Körper, wo das Kränken oder Sich-Entziehen und sogar Sterben des Ich zwar nicht direkt zum totalen Entzug der Sprache führt, aber die Problematisierung des Medialen bedeutet.

Die drei Autoren bilden darüber hinaus auch eine immanente Seelenlandschaft, einen Innenraum, soweit es die Zirkulation der Texte in einem Dreieck betrifft: Bernhards Roman *Ja* ist ohne den Bezug auf Bachmann nicht zu verstehen, „die Persönlichkeit und Aktivität von Elfriede Jelinek sind ohne die Bernhardschen Traditionen unvorstellbar“;

<sup>2</sup> Der Zentrum-Peripherie-Thematik-Komplex als Untersuchungsgegenstand ist nicht neu innerhalb der ungarischen Rezeption der österreichischen Literatur. Zu erwähnen wäre der Beitrag *Zentrum und Peripherie. Polykulturalität der österreichischen Literatur* von István Fried. in: Auckenthaler, Karlheinz F. (Hg.): *Lauter Einzelfälle. Bekanntes und Unbekanntes zur neueren österreichischen Literatur*. Berlin / Bern 1996, S. 59–76, und man darf das Buch *Tu Felix Austria* von Gabriella Hima (Budapest: Széphalom Könyvműhely 1995) auch nicht vergessen.

<sup>3</sup> Vgl. Bombitz, Attila: *Mindenkori utolsó világok. Osztrák regénykurzus*. Pozsony: Kalligram 2001.

bzw. im Fall von Bachmanns *Malina* ist es unentbehrlich, das Filmdrehbuch von Jelinek gleichzeitig zu erwähnen, das sie anhand des Romans geschrieben hat.

Bevor ich auf meine eigenen Thesen und Gedanken zur Raumkonstellation und Identität eingehe, möchte ich kurz den im Jahre 1985 erschienenen Essay von Ransmayr: *Kaprun. Oder die Errichtung einer Mauer*<sup>4</sup> zitieren. Im Text stimmt die Gründung der Staudämme mit einem Ursprungsmythos überein: Kaprun wird fast zum „Haus Österreich“ selbst. Die Gründung, die Setzung, ist aber gleichzeitig destruktiv, indem Kaprun, der moderne Ort österreichischen Lebens, nur darin existiert, dass man sich – auf Kommando von Göring – auf den zweiten Weltkrieg vorbereitet: „und mit Tragseilen für Dutzende Materialeisbahnen mussten dann auch die Abgründe zugenäht werden“.<sup>5</sup> Die Existenz von Kaprun wird zu einer Art Selbst-Entzug, Selbstzerstörung oder sogar Zumauerung. Die ehrenvoll-mythische Geschichte führt paradoxerweise zur Aufhebung des Austria-Mythos, zur Entselbstung des Ich: Kaprun als Allegorie des neuen (von Staudämmen verstärkten) Lebens war nichts anderes als ein SS-Lager mit Baracken. Der lebendige Mythos wurde aber inzwischen zum Museum, zu „eine(r) Galerie der Mühsal“<sup>6</sup> und zur Textlandschaft der nie ausgeliehenen Bücher. Er wurde im Weiteren zu einem responsiven Ersatzmedium des Celanschen Schreckens, zur selbst komponierten Todesmusik, zum Trauermarsch eines für die Wahrheit tauben, ehemaligen Bergführers, der sich selbst im Museum zu Hause fühlt. „Nein, es ist schon gut, wie es ist; nur – sein Platz, Gottfried Rainers Platz, ist jetzt eben hier, im Museum. Hier hütet und pflegt er die Gebrauchsgegenstände einer verschwundenen Kultur [...]“.<sup>7</sup> Ironischerweise wird Kaprun sogar zur Travestie des Goldenen Zeitalters: der Raum Arkadien für einen immer schon in seiner eigenen Welt eingesperrten, in der Vergangenheit existierenden Ingenieur:

ich habe gewußt, daß ich so etwas wie Kaprun nie wieder erleben werde. Seltsam, in der Mitte des Lebens zu stehen und zu wissen, daß alles was noch kommt, nur das Kleinere und Unbedeutendere sein kann. [...] „Es war einmal.“<sup>8</sup>

Und nicht zuletzt funktioniert Kaprun als Mythos – wie schon erwähnt – auch in der Bibliothek, als leerer Erinnerungsraum, als ein nie ausgefüllter Entlehnzettel:

Kaprun ist ein moderner Mythos für Österreich“, heißt es in einem jener dem Talsperrenbau gewidmeten Heldenromane, die für fünf Schilling Entlehngebühr pro Band in der kleinen Gemeindebücherei von Kaprun nach wie vor bereitliegen. [...] Aber die im Romane wie *Hoch über Kaprun*, *Die Männer von Kaprun* oder *Kaprun – Bezähmte Gewalten* eingeklebten Entlehnzettel belegen nur den Schwund des Interesses an Wiederaufbau-mythen[.]<sup>9</sup>

<sup>4</sup> Ransmayr, Christoph: *Kaprun. Oder die Errichtung einer Mauer*. In: Ders.: *Der Weg nach Surabaya. Reportagen und kleine Prosa*. Frankfurt am Main: Fischer 1997, S. 75–91.

<sup>5</sup> Ebd., S. 84.

<sup>6</sup> Ebd., S. 82.

<sup>7</sup> Ebd., S. 82.

<sup>8</sup> Ebd., S. 90.

<sup>9</sup> Ebd., S. 79–80.

Im Weiteren untersuche ich ähnlich sich entziehende Räume der Identität, die sich im Prozess der Fremdwahrnehmung festsetzen und sich gleichzeitig aufheben, bzw. enthüllen.

## 2.

Ingeborg Bachmanns *Malina*<sup>10</sup>, der einzig vollendete Roman im Zyklus *Todesarten* kann als ein Versuch der *écriture féminine*, der weiblichen Schrift und damit als Raum der Möglichkeit für die alogisch-dezentrale Schrift betrachtet werden.<sup>11</sup> Laut Schmidt-Dengler<sup>12</sup> bleibt zwar das Ich – wie auch die Männerfiguren im Roman – undefiniert, man kann das Geschlecht der Erzählerinstanz nicht ausreichend bestimmen, aber gerade das, diesen Unsicherheitszustand, möchte Bachmann erreichen. Ich vertrete hingegen die Meinung, dass abgesehen vom biologischen Geschlecht – oder gerade deswegen – das Andere des Schreibens doch funktionieren wird. Das Andere besteht ja gerade in der Pluralität, im Sich-Nicht-Entscheiden-Können: scheinbar gibt es drei absolut souveräne Figuren, aber diese existieren lediglich in einer Dreierkonstellation. Der Text besteht aus Sätzen einer Partitur, fast unabhängig davon, wer spricht oder wer es (weiter-)schreibt. Wichtig ist, dass sich zeigt, dass es *ist*. Wenngleich scheinbar der ganze Text überwiegend vom Namen – und so von der Sprache – Malinas beherrscht wird und der Roman mit dem Mord an der Stimme des Ich endet, wie es in der Wand verschwindet:

Schritte, immerzu Malinas Schritte, leiser die Schritte, leiseste Schritte. Ein Stillstehen. Kein Alarm, keine Sirenen. Es kommt niemand zu Hilfe. Der Rettungswagen nicht und nicht die Polizei. Es ist eine sehr alte, eine sehr starke Wand, aus der niemand fallen kann, die niemand aufbrechen kann, aus der nie mehr etwas laut werden kann.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Bachmann, Ingeborg: *Malina*. In: Dies.: Werke. Bd. 3. *Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1982 (Sonderausgabe), S. 9–339.

<sup>11</sup> Siehe eine Auswahl an Interpretationen: Austin, Gerhard: *Undine geht* 1961, *Malina* 1971 und unsere Gegenwart 1991. Bemerkungen zu Frau und Mann bei Ingeborg Bachmann. In: Brokoph-Mauch, Gudrun / Daigler, Anette (Hg.): Ingeborg Bachmann: Neue Richtungen in der Forschung? Internationales Kolloquium, Saranac Lake, 6–9. Juni 1991. St. Ingbert: Röhrig 1995, S. 103–118., Leonhard, S. D.: Doppelte Spaltung: Zur Problematik des Ich in Ingeborg Bachmanns *Malina*. In: Ebd., S. 142–160., Agnese, Barbara: Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns. Wien: Passagen Verlag 1996., Bombitz, Attila: A világ túlélése. In: Ders.: Mindenkorai utolsó világok. Osztrák regénykurzus. Pozsony: Kalligram 2001, S. 75–102., Bognár, Zsuzsa / Bombitz, Attila (Hg.): „Ihr Worte“. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann. Wien: Praesens Verlag (in Kooperation mit JATEPress Szeged) 2008.

<sup>12</sup> Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg / Wien: Residenz Verlag 1995, S. 240–254.

<sup>13</sup> Bachmann 1982, S. 337.

Der Mythos des Ich wird doch zum lebendig-toten Raum, zum Klangkörper, der in der Absenz, im Abwesendsein erst richtig präsent wird. Es klingt ewig nach: „Es war Mord“<sup>14</sup>.

Das angeblich und überwiegend weibliche Prinzip des Ich hat zwei verschiedene Bezüge zu den männlichen Prinzipien: die Beziehung zu Ivan ergibt die Möglichkeit zur eigenen Schrift, während die Beziehung zu Malina die logozentrischen, kanonischen Text-Erlebnisse verkörpert. Malina sei nach Barbara Agnese die „Figuration der Literatur“. Ivan sei demgegenüber das Prinzip der Fragmentierung, zu dem die Auszüge aus den Erzählungen, die immer wieder zurückkehrenden, unvollendet bleibenden Briefauszüge und die elliptischen Telefongespräche gehören („und die meisten Sätze sind bisher unter den Telefonsätzen zu finden“<sup>15</sup>). Die Körperlichkeit mit Ivan ruht auf Wiederholung und Rhythmus, aber das Wesentliche, die Präsenz bleibt dabei doch immer das Ausdruckslose – unsagbar. „Wenn ich hingegen „heute“ sage, fängt mein Atem unregelmäßig zu gehen an, diese Arrhythmie setzt ein, ... [die] mich disponiert macht, mich stigmatisiert ...“<sup>16</sup> Es ist charakteristisch und kein Zufall, dass Ivan ungarischer Abstammung ist: mit ihm bleibt das Fremde, das Andere als Spiegelraum immer im Leben des Ich anwesend.

Den Schluss des Textes beherrscht dann allein Malina, der logozentrische Sprachimitator: er wird im Telefongespräch zur Stimme des Ich – scheinbar tritt er an die Stelle des Ich. Der Malina-Text will etwas über die totale Nichtigkeit der Frau aussagen, aber im Endpunkt der Schrift hört sich – oder besser liest sich – doch die Sprache des (anderen) Ich: Die Wahrheit wird lebendig in die Bruchstelle der maskulin-logozentrischen Textwand eingemauert. Oder mit den Worten von Hajnalka Nagy, die vor kurzem in einem Aufsatz ihres Bachmann-Projekts das Austreten des Ich aus der alten Ordnung mit einem auratischen Ausnahmezustand zu erklären versuchte:

Hier ist der Ich-Teil nicht mehr präsent: dieses Es markiert eine identitätslose, subjektlose Instanz, die sich nur noch als Riß in der Wand manifestiert. Diese Es, dessen Subjektivität abhanden gekommen ist, kann aber durchaus positiv gedeutet werden [...] Wenn dieser Riss [...] als der auratische Sprung schlechthin begriffen wird, fungiert das aufgelöste Weibliche doch als Welterlöser. Zwar zerstört Malina nach diesem Verschwinden die Reste der weiblichen Utopie, der Riss kann als Leerstelle aber gerade von dieser verdrängten, fehlenden Utopie zeugen. [...] In diesem Sinne kann das Verschwinden in der Wand ebenfalls als »poetische Selbstinszenierung«, als Auffinden des Anderen der Persönlichkeit und der *anderen* Stimme betrachtet werden [.]<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Ebd., S. 337.

<sup>15</sup> Ebd., S. 38.

<sup>16</sup> Ebd., S. 13.

<sup>17</sup> Hajnalka Nagy: Die Richtung ändern! Ekstatisch-auratische Momente als Austritt aus der bestehenden Ordnung in Ingeborg Bachmanns Prosawerken. In: Lichtmann, Tamás (Hg.): Neue Reflexionen zur kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft (Arbeiten zur deutschen Philologie, Bd. XXVIII.). Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó 2007, S. 255–275, hier: S. 267–273.

Der Text-Körper von Bachmann zeigt sich aber nicht lediglich als die Schrift eines Weiblich-Anderen, sondern – wie es im Traum-Text des zweiten Teiles klar wird – auch als Sprache des jeweils Anderen nach Auschwitz. Die Todeskammer im Traum-Kapitel, die Hinrichtungen in den (direkt-indirekt) musikstückartigen Schönberg-Dialogen von Malina und dem Ich sind nicht mehr als Bedeutung präsent: sie werden an der Stufe der Bedeutung, des Logos, schon zur Peripherie. Sie sind eher als Modulationen, als Spannung, wichtig, die schließlich zum Gedenken werden. „Ich wollte erzählen, aber ich werde es nicht tun. (mesto) Du allein störst mich in meiner Erinnerung. (tempo giusto) Übernimm du die Geschichten, aus denen die große Geschichte gemacht ist. Nimm sie alle von mir.“<sup>18</sup> Die Stimme verstummt, verklingt in der Wand: „es ist etwas in der Wand, es kann nicht mehr schreien, aber es schreit doch: Ivan!“<sup>19</sup> Das Ich wird zum „etwas“, zum „es“, aber wichtig ist, dass es schreit. Im ewigen Danach, in der Spur der Stimme kann nichts mehr ohne sie gesagt/geschrieben werden.

### 3.

Im Text *Die Klavierspielerin*<sup>20</sup> von Elfriede Jelinek wird das Periphere stark politisiert, wie sich in seiner „Durch und durch“-Rhetorisierung oder besser Durch-Erotisierung niederschlägt.<sup>21</sup> In der Geschichte von Erika Kohut bekommt wieder eine Wand, die immanente Grenze der Peepshow zu den Voyeuren (die Wand, die vom Fleisch abgrenzt) eine Hauptrolle, die in ihrer Zwischen-Funktion sogar mit dem Körper der Hauptfigur identisch ist. Kohut erlebt ihre Körperlichkeit von Außen: ihre Haut, ihr Fleisch verschließen sich wie ein Reißverschluss („Erika hat alles an sich geschlossen, was da Verschlüsse hat.“<sup>22</sup> „Ihr Fleisch zieht Erika fest um sich, diesen undurchdringlichen Mantel, keine Berührung ließe sich ertragen.“<sup>23</sup>) und doch gibt sie sich immer Mühe, dieses Körper-Schloss aufzumachen, um die Wände, die Schwellen zu destruieren. Frau Kohut ist Grenzgängerin („Erika steigt, den Kopf gezielt abwendend, über etwas Unsichtbares hinweg und zielt auf die Praterauen ab, in denen der einzelne sich rasch verliert. Sie allerdings strebt keinen Verlust ihrer Person an, sondern eher Gewinn.“<sup>24</sup>). Sie pendelt und bummelt an der multikulturellen, multinationalen Peripherie des Praters und der Vorstadt umher – im Dazwischen oder am Rande der Gefühle und der gefühllosen, puren Körperlichkeit, und damit im Raum der permanenten Aufhebung des Hauses Österreich. Sprachlich drückt sich all das in der erlebten Rede aus. Die Narration bildet ein

<sup>18</sup> Bachmann 1982, S. 332.

<sup>19</sup> Ebd., S. 336.

<sup>20</sup> Jelinek, Elfriede: *Die Klavierspielerin*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983.

<sup>21</sup> Siehe dazu: Wright, Elisabeth: Eine Ästhetik des Ekels. Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*. In: Text + Kritik: Elfriede Jelinek. München 1993, S. 51–60., Heidelberger-Leonard, Irene: War es Doppelmord? Anmerkungen zu Elfriede Jelineks Bachmann-Rezeption und ihrem Filmbuch *Malina*. In: Ebd., S. 78–86.

<sup>22</sup> Jelinek 1983, S. 47.

<sup>23</sup> Ebd., S. 128.

<sup>24</sup> Ebd., S. 136ff.

Dazwischen: zwischen totaler Zentralisierung (man sieht alles aus dem Blickwinkel, mit den Augen, durch das Körperloch von Erika) und Peripherie. Der Text von Jelinek ist die permanente Kränkung der maskulinen Schrift, ebenso wie Erika immer wieder ihre eigene Grenze übertritt („Ihre eigenen Grenzen hat sie längst abgesteckt und durch unkündbare Verträge abgesichert.“<sup>25</sup>) und sich mit ihrem Messer schneidet. „Ihr Hobby ist das Schneiden am eigenen Körper.“<sup>26</sup> Auch am Textkörper von Jelinek tun sich immer neue, außergewöhnliche Löcher bzw. Brüche auf, die den sich in den Text hineindrängenden Rezipienten dazu zwingen, seine Lesegewohnheiten allmählich aufzugeben.

Die den Text von Jelinek konstruierend/destruierende Musik ist „blutsaugend“. Die Befreiung ihrer Semiotik, der Rhythmus, das Metronom stehen anstelle der Bedeutung – der ganze Text wird durch diesen Rhythmus bewegt, der das Ich letztendlich nicht vervollständigt. Der Rhythmus drängt sich hingegen in das Ich ein, indem er es aufschneidet, wie das Messer das Fleisch.

Der Urschrift-Körper sei der Noch-nicht-Ort, wo das System von Bezeichnungen und Körperoberflächen überhaupt entstehen kann [...] es kann als Musterbeispiel, als Paradigma des Diskurses betrachtet werden [...] der Diskurs ist so etwas, was meine eigene Sprache auf die Art und Weise bedingt, dass ich sie weder für eigen noch für fremd halten kann. Es sei etwas, was Rhythmus hat. [...] Die Körper-Schrift [...] zieht das Ich ins Nicht-Ich von innen ein, für sie sind das Ich und das Andere, die Präsenz und die Abwesenheit, das Erlebte und das Unerlebte gleichzeitig charakteristisch.<sup>27</sup>

Die Musik zeigt sich nicht mehr als Sicherheit stiftendes und identitätsbildendes Medium des Zentrums, sondern wird zu einem Zwischen-Bezug, zu einem Riss/Bruch am Körper, zu einem neuen Organ der Wahrnehmung – parallel mit oder gerade als Gegenpol zu den Augen.

Diese Augen wittern, wie das Wild mit der Nase wittert, es sind hochempfindliche Organe, sie drehn sich wendig wie Wetterfahnen. Das tut Erika, damit sie nicht ausgeschlossen ist. [...] Sie will nicht teilnehmen, aber es soll auch nicht ohne sie stattfinden. Bei der Musik ist sie einmal als Ausführende dabei, dann wieder als Zuschauerin und Zuhörerin.<sup>28</sup>

Das Ich versucht draußen zu bleiben, das Andere ausschließlich zu beobachten. Ihre eigenen Grenzen an das Andere sind unaufhebbar, aber selbst das Ich wird im Roman zum Anderen, und zum Objekt der Gewalt des Anderen-Ich. Der Text schreibt die Auflösung der Grenzen vom Fleisch/Körper:

Ihr Körper hört auf Fleisch zu sein [...] und in diesem Augenblick, in dem er (Klemmer) für sie zu einem Körper geworden ist, den man mit Händen greifen kann, ist er auch

<sup>25</sup> Ebd., S. 57.

<sup>26</sup> Ebd., S. 88.

<sup>27</sup> Vgl. Bagi, Zsolt: A szabálytalan test szépségei. In: Krommer, Balázs (Hg.): *Értelmezések az elmúlt századból*. Pécs: Jelenkor 2002, S. 134–135. (Übers. von mir – E. S.)

<sup>28</sup> Jelinek 1983, S. 143.

gleichzeitig abstrakt, hat sein Fleisch eingebüßt. Schon im Augenblick, da die beiden für einander körperlich geworden sind, haben sie gegenseitig alle menschlichen Beziehungen zueinander abgebrochen.<sup>29</sup>

Elisabeth Wright ist in ihrem Aufsatz über die Ästhetik des Ekels der Meinung, dass bei Jelinek all die kulturellen kanonisierten Phänomene wie der symbolische Diskurs der Musik oder darüber hinaus weitere österreichisch-deutsche Heiligtümer total enthüllt und beschmutzt werden<sup>30</sup>. Wright betont die Fragmentierung des Leibes, die sich aller Beschränkung/Begrenzung entzieht. Sie spricht mit Kristeva über eine flüssige/fluide Demarkationslinie, die jedwede Ordnung stört. Als einzig adäquate Figuration wird gerade das Loch beibehalten. Und dieses Loch bedingt den Text von Jelinek, der trotz jeder Geschichte als ein ahistorisches Niemandsland, als Nicht-Ort vor uns liegt, der sich um die – ihre Subjektivität auslöschende – Weiblichkeit aufbaut. Der Text wird zur Allegorie der Destruktion des Subjekts.

#### 4.

Thomas Bernhard glaubt nicht mehr an Geschichten, an deren Erzähl- oder Schreibbarkeit:

Was mich betrifft, bin ich kein Schriftsteller, ich bin jemand, der schreibt... [...] Ich bin ein *Geschichtenzerstörer*, ich bin der *typische Geschichtenzerstörer*. [...] Es ist auch mit den Sätzen so, ich hätte fast die Lust, ganze Sätze, die sich möglicherweise bilden könnten, schon im vorhinein abzutöten.<sup>31</sup>

In Bernhards Werken stehen nicht mehr die Schwierigkeiten der Erzählung, des Beschreibens, im Vordergrund, bzw. nicht mehr nur diese. Das wichtigste Merkmal der Bernhardschen Prosa besteht in der Ironie, im Sarkasmus und dadurch in der elementaren Destruktion, die aus seiner Todesästhetik Impulse gewinnt. „Alles ist lächerlich, wenn man an den Tod denkt.“ Bei ihm wird der Akzent nicht mehr auf das Wissen über die Dinge gelegt, sondern es steht viel mehr ein Aspekt der Rezeption, die Problematisierung des hermeneutischen Verstehens im Vordergrund.

Mit dem Tod des Mythos entstellt sich alles zum Künstlerischen, zum Bühnenhaften. Das Leben wird aus dem Blickwinkel des Todes zu einer Guckkastenbühne, zu einem Bühnenraum, wo jeder seine eigene Rolle spielt.

In meinen Büchern ist alles *künstlich*, das heißt, alle Figuren, Ereignisse, Vorkommnisse spielen sich auf einer Bühne ab, und der *Bühnenraum* ist total finster. Auftretende Figuren auf einem *Bühnenraum*, in einem *Bühnenviereck*, sind durch ihre Konturen deutlicher zu erkennen, als wenn sie *in der natürlichen* Beleuchtung erscheinen wie in der üblichen uns

<sup>29</sup> Ebd., S. 115.

<sup>30</sup> Vgl. dazu Wright 1993.

<sup>31</sup> Bernhard, Thomas: Drei Tage. In: Ders.: Der Italiener. Salzburg / Wien: Residenz 1971, S. 83ff. (Hervorhebungen von Th. Bernhard)



bekannten Prosa. In der Finsternis wird alles deutlich. Und so ist es nicht nur mit den Erscheinungen, mit dem Bildhaften – es ist auch mit der Sprache so. Man muß sich die Seiten in den Büchern *vollkommen finster* vorstellen: Das Wort leuchtet auf, dadurch bekommt es seine *Deutlichkeit* oder *Überdeutlichkeit*.<sup>32</sup>

Wie Wendelin Schmidt-Dengler in seinen *Elf Thesen* darauf aufmerksam macht, negiert Bernhard die Möglichkeit der Schaffung von Kontinuität. Er sei demgegenüber für Fragmente als Prinzip, für die Authentizität von Teilgeschichten.<sup>33</sup> Der Kern der Bernhardschen Texte ist die Form (besser gesagt das Aformale, der Mangel an Form) und damit die Sprache, die sich selbst als Fiktion enthüllt. „Bei Bernhard ist alles nur Zitat [...] von früher gültigen Schemata, von der Geschichtenerzählung. [...] Die Figuren von Bernhard haben keine Geschichten mehr, nur noch fragmentartige Lebensmomente.“<sup>34</sup> Die ambivalente Beziehung von Thomas Bernhard zu seinen fiktiven Figuren zeigt sich nicht bloß immanent an seinen epischen Texten, sondern wird sogar explizit in seiner essayartigen Schrift *Drei Tage* formuliert: „warum bin ich eigentlich zum Schreiben gekommen, warum schreibe ich Bücher? Aus *Opposition gegen mich selbst plötzlich*, und gegen diesen Zustand – weil mir Widerstände, wie ich schon einmal gesagt habe, *alles* bedeuten...“.<sup>35</sup> Die immer wieder zurückkehrende Zeichen- und Schriftversessenheit, die Notizenmanie, die technische und textuelle Problematisierung des Zitierens können mit dem Problemkreis Identitätslosigkeit, Verfremdung, Marginalität, Leere bzw. mit der Problematisierung einer Selbstdefinition, Selbstreflexion verknüpft werden. Laut Bernhard bildet gerade der Widerstand einer schon seit Kant ausdruckslosen Sprache die ständige Motivation dazu, sich immer wieder Mühe zu machen das Schreiben zu versuchen.

Im Roman *Beton*<sup>36</sup> gibt es einen Ich-Erzähler, dessen Gedanken man in den kaum mehr als hundert Seiten lesen kann. Aber bereits im ersten Satz erscheint eine Variation der Inquit-Formel als Kernsatz, nämlich „...schreibt Rudolf...“, was einen in Verlegenheit bringt. Die Formel erscheint das zweite und letzte Mal im allerletzten Satz des Textes, fast wie einen Rahmen bildend. Wer zitiert aber Rudolf? Wer liest Rudolfs Schrift vor? Man weiß nichts Näheres. Es handelt sich um eine Spur der Stimme, die in einem fiktionalen Raum existiert, der aber mit dem von Rudolf nicht identisch ist. Zunächst neigt man dazu, die beiden Textstellen einfach außer Acht zu lassen, aber bei erneutem Lesen stellt es sich heraus, dass der ganze Text auf diesen zwei Worten basiert. Der Roman erweist sich als Ausdehnung dieser Formel des Zitierens. Der Text wird wortwörtlich zum textuellen Lebensraum, zu einer Leere, die doch als Fülle erscheint.

Der Roman *Beton* ist nichts anderes, als Rudolfs Aufzeichnungen seiner Tage nach der Abfahrt seiner Schwester bis zu dem dritten Tag in Palma und eines für ihn wich-

<sup>32</sup> Ebd., S. 82ff. (Hervorhebungen von Th. Bernhard)

<sup>33</sup> Vgl. dazu Schmidt-Dengler, Wendelin: *Elf Thesen zum Werk Thomas Bernhards*. In: Ders.: *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*. Wien: Sonderzahl 1986, S. 109.

<sup>34</sup> Györfy, Miklós: *Polgárok és művészek. Metszet a XX. századi német prózából*. Budapest: Tankönyvkiadó 1990, S. 267. (Übers. von mir – E. S.)

<sup>35</sup> Bernhard 1971, S. 85.

<sup>36</sup> Bernhard, Thomas: *Beton*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

tigen und ihn prägenden Andenkens. Aber die transzendente Stimme, die außerhalb des Rudolfschen Seins existiert, hebt die ganze Geschichte unter dem Aspekt eines zum Motiv abstrahierten Moment, nämlich der Anna Härdtl-Story, auf eine nächste Stufe der Fiktion. Das führt dazu, dass man am Ende des Romans völlig verunsichert ist. Der Text hat kein Ende, sondern wird zum Ausgangspunkt zurückgeführt. Die scheinbare Linearität, die sich aus der Geschichtenerzählung ergibt, wird über die zeitlichen Ausdehnungen heraus noch durch eine Art Zirkulation ergänzt. Das scheinbare Nacheinander und die Kausalität des Erzählten betten sich in einen auf Iteration basierenden und immer schon im Raum der Grabinschrift existierenden Gedankenzettel ein. Dieser gesamte elementare Kreislauf spiegelt sich auch auf der Ebene des Sprachlichen wider: neben der schon erwähnten Formel „schreibt Rudolf“, erscheint sowohl im ersten als auch im letzten Satz des Werkes der Ausdruck: „die größte Angst“ bzw. „in höchster Angst“. Anstelle der Niederschrift einer Studie über Mendelssohn-Bartholdy des Autors Rudolf, steht also die Formulierung der furchtbaren Ästhetik der Angst; wobei die ganze Identität in Frage gestellt wird. Die Angst gewinnt (immer mehr) an Körper-Raum.

Die Hauptfigur des Romans, die schon seit Jahren allein in den vier Wänden seines Hauses in Peiskam lebt, völlig marginalisiert und isoliert von der Außenwelt, sieht in der Jetzt-Origo des Textes die Zeit gekommen, seine seit langem geplante Studie über Mendelssohn-Bartholdy zu schreiben. Der an Morbus Boeck leidende Schriftsteller lebt in einer monotonen Abfolge von Essen, Schlafen, bzw. regelmäßigem Schlucken von Prednisolon Tabletten. Darüber hinaus bereitet er sich permanent auf das Schreiben seines Lebenswerkes vor. Er versammelt wie ein Wahnsinniger die notwendigen oder eigentlich gar nicht nötigen Bücher, Schriften und Notizen um sich, die ihn schon rein physisch belasten. Rudolf existiert nur noch in seinem hermetisch abgeschlossenen Innenraum: Einsamkeit wurde ihm zur selbst gewählten Existenzweise.

Und schon sehr früh habe ich zeitweise überhaupt keinen Menschen gehabt, alle andern haben einen Menschen gehabt, ich habe keinen gehabt, wenigstens ich wußte, daß ich keinen habe [...] Ich bildete mir ein, keinen Menschen zu brauchen, ich bilde mir das noch heute ein.<sup>37</sup>

Der aufgehobene Diskurs, das In-sich-Kehren („Ich hatte mich in diesem Gedanken festgesetzt, umgekehrt dieser Gedanke in mir“<sup>38</sup>) bedeutet aber keine bloße Psychologisierung, viel mehr geht es um die Einsamkeit als Widerstand. Die Außenwelt wird meist durch seine Schwester verkörpert, die sich immer mehr Raum im Haus des Erzählers in Peiskam erobert. Dieses jenseits des Mythos existierende kalte Universum, die Sphäre der Schwester, bildet eine Opposition zur authentisch-fiktiven Seelen- und Geisteslandschaft von Rudolf. Die Welt der Schwester funktioniert als ein selbständiger Raum, der den sich mit dem Atemholen ringenden Schriftsteller fast erstickt. „Jetzt war sie schon beinahe vierundzwanzig Stunden aus dem Haus und beherrschte mich immer noch. Ich konnte mich ihr nicht entziehen [...]“<sup>39</sup> Die reale Existenz, der Reichtum der

<sup>37</sup> Bernhard 1982, S. 42.

<sup>38</sup> Ebd., S. 84.

<sup>39</sup> Ebd., S. 17.

Oberfläche, kämpft hier mit dem inneren, existenziellen Dasein des Ich. Auf der einen Seite steht die Selbstlüge, die unter der Devise der Caritas nicht einmal die Grenze des Anderen akzeptiert; bzw. lässt sich als Gegenpol dazu die Problematik des Selbst, die Hermeneutik des Individuums finden.

[...] jene Heiligen, die sich zu ihrem Opfertum und zu ihrer Opferbereitschaft wie die Schweine an den Trog drängen und welche es in allen Ländern und Erdteilen gibt, sie mögen alle möglichen und unmöglichen Namen tragen, sie mögen Albert Schweitzer heißen oder Mutter Teresa, sie sind mir zutiefst zuwider[.]<sup>40</sup>

Dies schreibt der an die Ethik des Selbst glaubende Ich-Erzähler an dieses Selbst, das aber mit dem Anderen übereinstimmt und sich am meisten fremd ist.

Die Menschen reden andauernd davon, daß sie zu den andern und, wie sie mit der ganzen Niedertracht falscher Gefühle auch noch fortwährend sagen, zum Nächsten finden sollen, wo es doch einzig und allein darum geht, zu sich selbst zu finden, jeder finde zuerst zu sich selbst und da bis jetzt kaum noch einer zu sich selbst gefunden hat, ist es auch unvorstellbar, daß irgendeiner [...] jemals zu einem Andern oder [...] zu seinem Nächsten gefunden hat.<sup>41</sup>

Die Unterschiede zwischen den beiden Seins-Modi zeigen sich im Weiteren in der Beziehung zu Traditionen, im Medium der Erinnerung. Die Sphäre der Schwester ist die Präsenz Österreichs, das Leben von Prominenten in Wien. Rudolf lebt aber im Erinnerungsraum und in der Atmosphäre des Vergangenen, sei es das Andenken an die toten Philosophen oder an die verstorbenen Eltern, an die jüngere Schwester. Das Mythische der Vergangenheit taucht noch ab und zu im Prozess der Erinnerung auf, wie ‚die See‘ und die Reise als mythische Wort-Archetyphen, die ihn immer wieder in ihren Zauberbann ziehen. Lemmas eines ‚toten‘ Wörterbuches allein können den Schriftsteller als verrückt entstellen, ihn umkippen lassen. „Ich griff mir an den Kopf und sagte: *das Meer!* Ich hatte mein Zauberswort. Wenn wir reisen, werden wir, wenn wir noch so abgestorben sind, wieder lebendig.“<sup>42</sup> Die lebendige Beziehung zu dieser mythischen Ebene ist aber voll von Ironie, und sie wird zur Schrift der Absenz, des Todes. Ein Beispiel dafür sei das mehrmals verwendete Adjektiv „urplötzlich“, das nicht zufällig fast ausschließlich im Zusammenhang mit Rudolf erscheint, wie „dieses urplötzliche Gelächter“. Mit einer einzigen Ausnahme, wo Anna Härdtl auf dem Friedhof vor den „zubetonierten Marmorvierecken“ diejenigen „arme Leute“ nennt, „die von einem solchen Unglücksfall urplötzlich getroffen werden [...] kommen, sterben sie, schon am gleichen Tag in einen solchen überirdischen Betonschacht [...]“<sup>43</sup>. Die Anna Härdtl-Story nimmt im Ganzen des Romantextes eine nicht zu übersehende Rolle ein, auf die ich noch kurz zurückkehren möchte, aber eins ist schon hier klar: sowohl Anna als auch Rudolf exis-

<sup>40</sup> Ebd., S. 60.

<sup>41</sup> Ebd., S. 59.

<sup>42</sup> Ebd., S. 80.

<sup>43</sup> Ebd., S. 195ff.

tieren als das Andere von Wand/Beton und als das Fremde im Eigenen. Die urplötzliche Fremdheit hat aber nicht nur diese zwei Pole im Text: zu den beiden kommt noch u. a. der alte Nachbar von Rudolf in Niederkreut hinzu. Rudolfs Da-Sein kann als eine Art Scheinexistenz, als Pseudoexistenz betrachtet werden, die an Dingen und Gewohnheiten festhält. Das Wesentliche seines Lebens bleibt unsichtbar für die Anderen, und er selbst erlebt die Außenwelt nur in einigen Momenten. Er nimmt alles ein bisschen anders wahr. Er fühlt permanent den Geruch der Schwester in den Zimmern.

Für Rudolf existiert die Welt als das Universum der Parole nicht mehr. Es gibt keine Worte, eher die Stille des Schweigens, die Sprachlosigkeit der Gedanken: „und ab und zu habe ich das Gefühl, ich kann überhaupt nicht mehr sprechen, ich habe das Sprechen verlernt, unglaublich mache ich eine Sprechübung, um festzustellen, ob noch ein Laut aus mir herauskommt“.<sup>44</sup> Am besten versteht er sich mit Frau Kienesberger, die selbst mit Sprachfehlern zu leben und einen taubstummen Ehemann hat. Deshalb kann die Studie über Mendelssohn-Bartholdy keine konkrete Form annehmen. Deshalb findet er keinen Anfangssatz: er ist nicht mehr fähig zu schreiben. Das virtuell existierende Werk kann so die Funktion der Wissensvermittlung nicht erfüllen. Aber das Ziel besteht ja viel mehr in der Auflösung des hermeneutischen Problems des Selbstverstehens. Dieses Moment führt Rudolf nach Palma, auf die Insel der Kranken und Alten – in den Raum der Marginalität.

August Obermayer spricht von einer sonderbaren Metamorphose der Schauplätze in der Bernhardschen Prosa, indem er diese jeweils als „locus terribilis“ bezeichnet. Aus diesen Örtlichkeiten ergibt sich ein Raum, der zum Ort des Todes(kampfes) der Figuren wird. Die Ich-Grenz-Räume, die mit den realen Orten nur dem Namen nach übereinstimmen. Die Bilder von Peiskam und Palma werden aufeinander projiziert, sie spiegeln einander gegenseitig wider. Das Andenken an den tragischen Tod von Anna Härdtl, an die öden Zustände auf der Insel – wie das Ungeheuer von Betonwänden und Betonschächten auf dem Friedhof, bzw. das Irrenhaus in der Nachbarschaft des Friedhofes – erscheinen in Fragmenten bereits in den Bildern von Peiskam. Rudolf fühlt sich immer eingesperrt, da er immer auf Wände trifft. „Dicker Nebel klebte an den Scheiben [...] Allein in einem solchen Nebel zu existieren, ist Wahnsinn!“<sup>45</sup> Er selbst, aber auch seine Schwester, nennt das Haus eine Krypta.

Beton und Nebel, der Raum des Friedhofes und der der Krypta sind die verschiedenen Inkarnationen derselben Örtlichkeit: sie sind Räume des Todes, Realisationen einer Beton-Existenz und des aufgehobenen Diskurses zugleich. Die Erzählerinstanz Rudolf, findet seinen allerersten Satz gerade in der Sprache des Weiblichen, in der Präsenz des ewig vergangenen und sich immer wiederholenden Moments. Er verzichtet auf den maskulinen, logozentrischen Wunsch des vollständigen Alles-Aussagens. Er wählt stattdessen die „geniale Unvollständigkeit“. Das sich in seinem Kopf über zehn Jahre formulierende Hauptwerk manifestiert sich auf außergewöhnliche Weise: anstelle des Aufsatzes steht die Beschreibung eines zubetonierten Ichs, das zur Inschrift eines Grabsteines wurde. Das Sein des Subjekts bedeutet ja in der Welt von Bernhard das Anden-

<sup>44</sup> Ebd., S. 27.

<sup>45</sup> Ebd., S. 51.

ken, in dem man sich im Zustand und Zeitraum einer „Vergegenkunft“ zugleich setzt und entzieht.

Man kann also (ein)sehen, dass der ehemalige Einheits(t)raum – das Haus Österreich, die stabile, grundsätzliche Raumkonzeption – spätestens in den 80ern zu einem Haufen instabiler, fluider Raumkonstellationen wird. Entweder zeigt sich alles in einem Werden, einem Sich-Setzen und Sich-Entziehen am Un-Ort, im Loch, in der Leere, wie man es bei Bachmann konstatieren kann – oder verflüssigt sich – im Fall von Jelinek – zu einem anaesthetischen Leibesraum von Musik. Und nicht zuletzt wird er vom realen Raum zum Ort des Zitierens, zum Raum unter Anführungszeichen, wo das Ich zur Inskription seines eigenen Grabsteines wird.